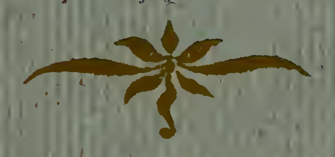
JEAN SIBELIUS

EIN FINNLÄNDISCHER KOMPONIST

VON

ROSA NEWMARCH



MIT EINEM PORTRÄT

BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG ◦ BERLIN ◦ BRÜSSEL ◦ LONDON
NEW YORK





JEAN SIBELIUS

JEAN SIBELIUS

EIN FINNLÄNDISCHER KOMPONIST

VON

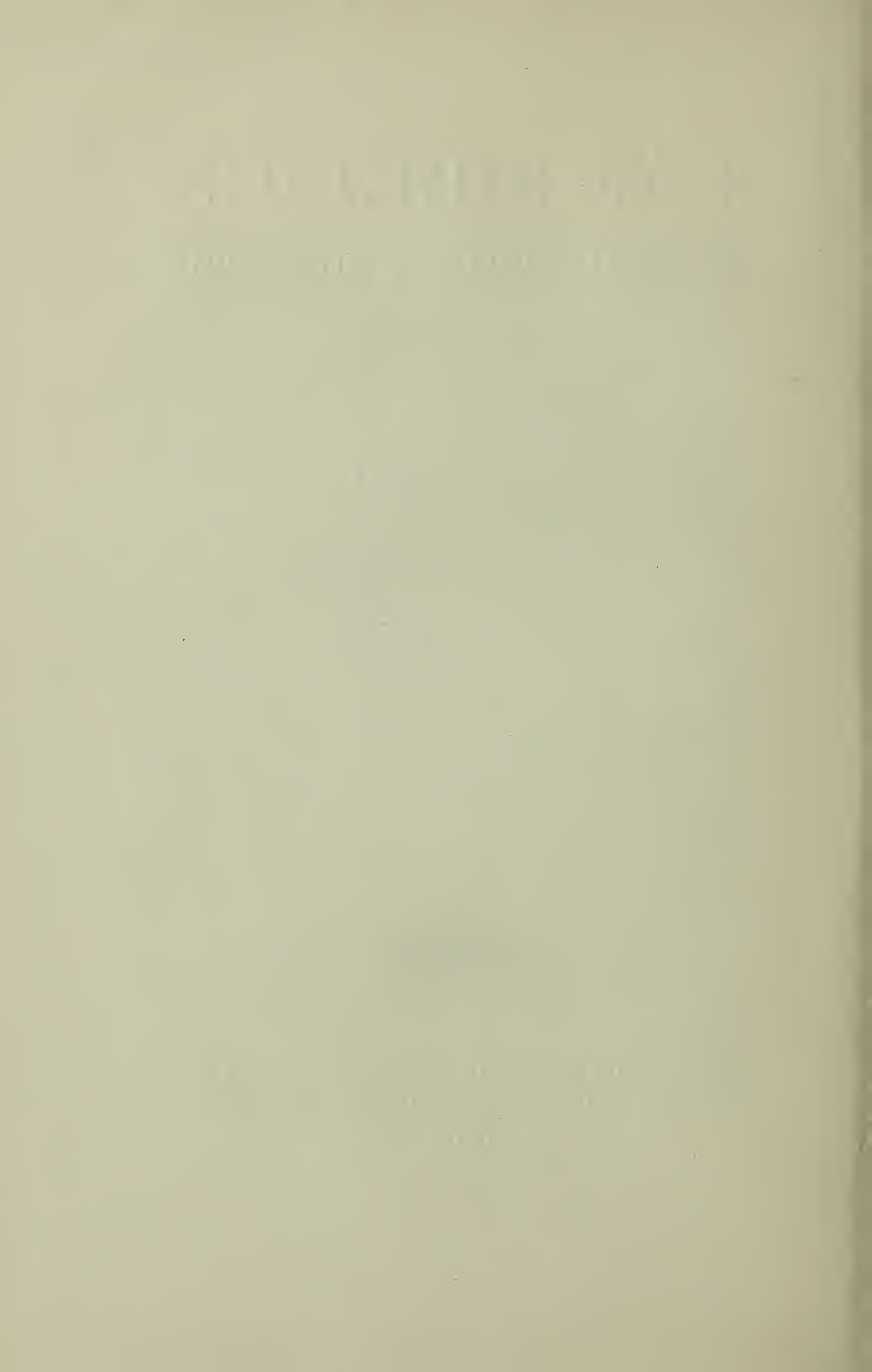
ROSA NEWMARCH

DEUTSCH VON LUDMILLE KIRSCHBAUM

MIT EINEM PORTRÄT



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG :: BERLIN :: BRÜSSEL :: LONDON :: NEW YORK
1906





Jean Sibelius

ein finnländischer Komponist.

Vor kurzer Zeit hatte ich das Glück, zwei Orchesterwerke von Sibelius, vom Komponisten selbst dirigiert, zu hören, in einem Konzert, das die Orchester-Gesellschaft von Liverpool unter der Leitung Granville Bantocks veranstaltet hatte. Noch unter dem Eindruck eines neuen musikalischen Ereignisses, erbot ich mich, einen Bericht über diesen bedeutenden, aber noch nicht voll anerkannten Komponisten zu erstatten. Das volle Ausmaß meiner Kühnheit wird erst im Verlauf dieser Broschüre ersichtlich werden.

Je mehr ich mich dem Werke Sibelius' näherte, desto größer erschien es mir; bis seine Grenzen in unbekannte Vergangenheit zurückzuweichen schienen und sich in eine ungeahnte Zukunft erstreckten. Ich begann zu begreifen, daß ich nicht bloß einen großen Stoß neuer Noten, sondern ein neues Land und den Repräsentanten einer neuen Kultur zu erklären unternommen hatte.

Ich erinnerte mich mit erneutem Interesse an ein oder zwei flüchtige Besuche bei einem russischen Freunde, der jenseits der finnischen Grenze lebte und mir tiefes Interesse für die Geschichte und das Temperament dieses Volkes beigebracht hatte. Doch war dies ein sehr bescheidener Ausgangspunkt. In dem Maße, wie mein erneutes Interesse für Finnland wuchs, stieg auch meine Bewunderung für die Musik

---

Diese Broschüre wurde in einer Soirée des Goer's Klub, London, am 22. Februar 1906 vorgelesen, mit Vokal- und Klavier-Illustrationen von Miss Grainger Kerr, Mlle. de Münsterhjelm und Herrn Richard Epstein.

von Sibelius, die den Geist einer alten, jüngst wiedergeborenen Völkerrasse immer mehr in sich zu begreifen und auszudrücken schien.

Eine genaue Schätzung der Arbeitsart von Sibelius vom technischen Standpunkte aus scheint bis jetzt noch zu fehlen. Ich werde nicht versuchen, die Lücke bei dieser Gelegenheit auszufüllen; denn ich besitze nicht den Trieb, gottlose Dissonanzen zu verfolgen, wilden und gesetzlosen Harmonien Fallen zu stellen und, als schreckliche Warnung für Studierende, die Abweichungen von der Tradition des Gestern mit Pfählen einzuhegen, während selbe doch sicher die klar faßliche Methode des Morgen sein werden.

Glücklicherweise gibt es viele Arten, sich einem musikalischen Werke zu nähern, und wenn ich noch so unvollkommen andeuten soll, worin das spezielle Interesse und die Schönheit Sibeliusscher Kunst liegt, so täte ich besser, auf dem Pfade der Auslegung zu verharren, auf welchem ich am wenigsten andere irre führen kann. Es ist die Beziehung seiner Werke zur finnischen Literatur und der nationale Gedanke, die ich in dieser Schrift besonders zu betonen wünsche.

Um die Phantasie des Komponisten zu ergründen und mit seiner musikalischen Sprache wirkliche Sympathie zu fühlen, müssen wir etwas von der Atmosphäre, die er atmet, wissen; von den Einflüssen der Rasse und der Gesellschaft, die ihn gebildet haben; von den geistigen Strömungen, die ihn nach dieser oder jener Richtung getrieben haben. Im Falle Sibelius ist es wesentlich, sich zu vergegenwärtigen, daß er das Produkt zweier Zivilisationen ist: die eine elementar, weit entfernt, so daß selbst das Andenken daran erst nach Jahrhunderten des Vergessens wieder belebt worden ist; die andere, die neueste unabhängige Kultur in Europa; das beinahe wunderbare Knospen eines Stammes, der seit lange für saftlos und tot gegolten hatte.

Die Geschichte wirft geringes Licht auf den Ursprung dieser kräftigen, finnischen Rasse, deren Kampf mit Rußland um die Wiedereinsetzung ihrer konstitutionellen Rechte sie so sichtbar vor die Augen des westlichen Europa gestellt hat. Aber Sprachforscher haben entschieden, daß die Finnen zu

jener zahlreichen ugrischen Rasse gehören, deren Abkömmlinge über eine weite Fläche zerstreut sind, vom Ural im Osten bis zur Donau im Südwesten. Die meisten dieser Rassen sind sehr entartet, seit jener Zeit, wo sie einen großen Teil von dem besaßen und beherrschten, was jetzt das Reich aller Reußen bildet. Die Lebensfähigkeit des elterlichen Stammes scheint sich auf zwei Äste konzentriert zu haben: Die Finnen und, im äußersten Westen, die Magyaren oder Ungarn. Trotz der großen Verschiedenheit in Sprache und Charakter, welche jetzt die beiden Völker trennt, ist es interessant sich zu vergegenwärtigen, daß der finnische Komponist Sibelius über den kleinen Zeitraum von 3000 Jahren hinweg seinen Stammbaum auf die gemeinsamen Vorfahren mit dem ungarischen Musiker Franz Liszt zurückführen kann.

Was die Geschichte betreffs des Ursprungs der Finnen zu verzeichnen unterlassen hat, das wurde durch die Tradition ersetzt in jenem jüngsten Zuwachs zur epischen Literatur der Welt, der »Kalevala«.

Seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts sind die Gelehrten angelockt worden von dem Reichtum an Volkswissen, das im finnischen Stamme lebt, und von Zeit zu Zeit wurden versuchsweise Anstrengungen gemacht, einige der nationalen Gesänge und Zaubersprüche zu sammeln. Dennoch wurde das Werk erst im Jahre 1835 vollendet, als Elias Lönnrot, ein Arzt und Gelehrter, zuerst in gedruckter Form der Welt jene wunderbare Sammlung von Runen schenkte, betitelt »Die Kalevala«, ein Wort, welches die Wohnung der Helden bedeutet, »Söhne der Kaleva« (die Walhalla der skandinavischen Mythologie).

Max Müller stellte die Kalevala auf eine Stufe mit den größten Epen der Welt und erklärte, daß ihr Wert dem der Iliade und der Nibelungen gleichkomme. Die Kalevala schildert das alte, finnische Volk als eine Rasse freier Barbaren, mit vielen edlen Eigenschaften begabt, deren Religion eine milde Naturanbetung war, die keine blutigen Opfer forderte. Die Ureinwohner von Finnland — oder Suomi, wie es noch jetzt im vaterländischen Dialekt heißt — glaubten, daß alle Naturgegenstände bewohnt und von unsichtbaren Gottheiten

beherrscht seien. Sie hatten mehr Glauben an das Wort, denn an das Schwert; daher wurde der Barde und der Runensänger — er, der das Urwort besaß — mehr von ihnen geehrt als der Krieger, der Vergießer des Blutes. Für sie lag das Urwort im Herzen der Natur verborgen.

Diese Tendenz, Geist in der sichtbaren Welt zu suchen, ist auch für alle Literatur und Kunst des modernen Finnland charakteristisch. Sie ist auf eine ganze Reihe von Dichtern übergegangen, ob sie nun schwedisch sangen, wie Runeberg, Franzen und der ältere Topelius, oder das finnische Idiom annahmen, wie Lönnrot und dessen Nachfolger.

Für dieses phantasiereiche Volk war das Dichten ein Teil der Existenz, fast ein Urinstinkt. Unter den drei Hauptpersönlichkeiten der Kalevala ragt Vainamoinen, der finnische Orpheus, hervor, als idealer Held seiner Rasse. Tiefe Weisheit und Zaubermacht des Gesanges sind seine speziellen Attribute.

Von Urbeginn der finnischen Volksmusik scheint dieselbe von Melancholie durchdrungen gewesen zu sein. Der Kanteletar — eine Sammlung lyrischer Dichtungen, die der Kalevala folgte — enthält Eine, die den Schlüssel zu der ganzen Nationalmusik liefert. Es ist nicht wahr, sagt der anonyme Sänger des Gedichts, daß Vainamoinen die Kantele aus dem Kinnbacken eines riesigen Hechtes machte:

Die Kantele, aus Sorg' geschnitzet,
Hat der Kummer nur gebildet;
Schwere Zeit den Bogen schaffet
Und das Holz der böse Zufall.
Alle Stränge dreht der Kummer,
Alle Schrauben Mißgeschicke;
Drum wird Kantele uns nimmer
Froh mit Klang das Ohr berauschen,
Da der Harfe frohe Liedchen,
Heitrer Rhythmus, gänzlich mangeln;
Denn, aus Sorge aufgebauet,
Hat der Kummer sie gebildet.

Während diese Zeilen die vorherrschende Stimmung in Finnlands künftiger Musik andeuten, drücken sie auch die Verschiedenheit zwischen dem finnischen und dem russischen Temperament aus. Der Finne ist ernster in der Empfindung, weniger leicht zu Extremen der Verzweiflung oder der lärmenden Freude geneigt, als sein Nachbar. So kommt es, daß, während wir Akzente tragischen Kummers in der Musik des russischen Bauernvolkes finden, es auch entgegengesetzte Stimmungen gibt, in welchen sie ihre Lauten (gusslees) zu »frohen Liedchen, heitrem Rhythmus« stimmen.

Die Ursachen des den Finnen eigenen Ernstes und der unterdrückten Melancholie in ihrem Temperament sind nicht weit zu suchen. Klimatische und historische Einflüsse haben dieses hyperboräische Volk zu dem gemodelt, was es gegenwärtig ist. Das ihrige ist das nördlichste aller zivilisierten Länder. Von November bis Ende März liegt es in den Fesseln eines grausamen und unbarmherzigen Winters; in den nördlichen Provinzen verschwindet die Sonne gänzlich in den Monaten Dezember und Januar. Jeder Meter angebauten Bodens repräsentiert einen wackern Kampf gegen widrige natürliche Bedingungen. Wohlhabenheit, oder selbst mäßiges Behagen, ist unter solchen Umständen schwer erworben worden.

Zwischen Schweden und Rußland liegend, ist Finnland Jahrhunderte hindurch der Schauplatz hartnäckiger Kämpfe dieser rivalisierenden Nationen gewesen; Kriege, welche die Finnen erschöpften, ohne jedoch ihr Kapital an unbeugsamer Kraft und passivem Erdulden gänzlich zu untergraben. Ob unter schwedischer oder russischer Herrschaft, der Instinkt der Freiheit ist in diesem Volke unbesiegbar geblieben. Jahre rauher Schulung haben es zu einer Rasse gemacht, die ernst veranlagt und selbstvertrauend ist; nicht mit den Russen zu vergleichen, was Empfänglichkeit oder Übersprudeln des Temperaments betrifft, aber fleißiger, standhafter im Vorhaben und mit einer latenten Energie begabt, die einmal geweckt, nicht leicht abgelenkt oder unterdrückt werden kann.

Wie wir auch die neuern Versuche seitens einer Autokratie, die immer bereit ist, die konstitutionellen Rechte der Finnen zu beschränken, betrachten mögen, so muß es einem

unparteiischen Geiste doch einleuchten, daß die Auferstehung der finnischen Nation von der Versicherungsakte datiert, die ihr von Alexander I. im März 1809 gewährt wurde. Seine menschliche und liberale Politik setzte Finnland in den Stand, sich aus einer bloßen Provinz zu einem unabhängigen Staate zu entwickeln. Von diesem Augenblicke an faßte die nationale Idee Wurzel und blühte, während zu gleicher Zeit eine neue Grundlage der Kultur gesucht und aufgestellt wurde.

Aber einige Jahre hindurch führte Finnland noch eine doppelte intellektuelle Existenz, denn die schwedische Kultur war zu eingeprägt, um allsogleich durch dieses neue Wachstum des Nationalgefühls ersetzt zu werden. Der Zwiespalt in der Sprache dauerte in der Praxis so lange, bis die Kalevala wie eine erhabene Offenbarung an die Gebildeten herantrat und die Muttersprache ihren rechtmäßigen Platz, als die literarische Sprache des Landes übernahm.

Zu Anfang lag der Unterschied zwischen den rivalisierenden Literaturen in der Tatsache, daß die eine aristokratisch war, die andere demokratisch. Die schwedischen Dichter waren fast ohne Unterschied Männer von hoher gesellschaftlicher Stellung und kosmopolitischer Bildung; die ersten finnischen Schriftsteller entsprangen häufig dem Bauernstande, waren Autodidakten und von ihrer alltäglichen Umgebung beeinflußt.

Diese widerstreitenden Einflüsse sind auch in der Volksmusik wahrzunehmen. Viele sogenannte finnische Volkslieder sind skandinavischen Ursprungs.

Daß die Finnen noch immer in so engem Zusammenhang mit der Natur stehen wie ihre Voreltern, ist aus ihrer Literatur ersichtlich, welche zahllose Bilder dieses Landes wiederspiegelt, mit seinen Granitfelsen und vielfach getönten Mooren; mit langen Strecken von melancholischem Marschland und Hügelreihen, von dunklen Nadelwäldern bekleidet; das Ganze eingeschlossen in ein Netzwerk von blitzenden Wassern — dem Glanz und Schimmer von mehr als tausend Seen. Die Einsamkeit und das Schweigen, die heimische Landschaft, die Liebe zu Haus und Hof und zum Vaterland — das alles finden wir in den Dichtungen des Runeberg und Tavaststjerna,

in den Gemälden der Munsterhjelm, Westerholm und Järnefelt, und in der Musik von Sibelius.

Die musikalische Bildung Finnlands ist die jüngste in Europa, da sie von noch späterem Wachstum ist als die der »Neuen Russischen Schule«. Bis zum Jahre 1835 — dem Jahre des großen nationalen Erwachens — wo Pacius, ein Schüler Spohrs, den Lehrstuhl der Musik an der neu gegründeten Universität von Helsingfors bestieg, war die Musik als schöne Kunst in Finnland vollständig vernachlässigt worden. Pacius komponierte zwei Volksopern, außer einer Anzahl von Liedern, deren eines »Värtland« (Unser Vaterland) als finnische Volkshymne angenommen wurde. Man hat ihn den Vater der finnischen Musik genannt, aber, ein Deutscher von Geburt und stark beeinflußt von den Komponisten seines Vaterlandes, kann er keinen Anspruch erheben, eine nationale Musikschule für Finnland gegründet zu haben, wie es Glinka in Rußland gelungen ist. Er tat viel, um den musikalischen Geschmack in der jungen Hauptstadt Helsingfors zu heben, und diese frühe Epoche in der Geschichte finnischer Musik ist bemerkenswert dadurch, daß sie eine Anzahl talentierter Liebhaber gezeitigt hat. Ehrström, Ingelius und Kollan trugen ihr Teil zu der musikalischen Entwicklung ihres Vaterlandes bei, gerade wie in Rußland Alabiev und Verstovsky durch ihre Pseudo-Volksopern und -Lieder den Weg bahnten zu einer höhern Äußerung des angeborenen Genies bei Glinka und seinen Nachfolgern. In Kallans Gesang ist ein deutliches Element des Nationalen, das noch ausgesprochener ist in den Kompositionen des Schantz, einem Komponisten von leidenschaftlichem und glühendem Temperament, der in dem frühen Alter von dreißig Jahren starb.

Faltin (geb. 1835) folgte auf Pacius an der Universität. Er gründete den Helsingforser Gesangverein und veranstaltete Aufführungen von Meisterwerken Bachs, Händels und anderer klassischen Komponisten. Vor zwanzig Jahren wurde das Musikinstitut in der finnischen Hauptstadt gegründet, unter der Leitung von Wegelius (geb. 1846); eine Schule, die im ganzen Land viel zur Förderung der Musik beigetragen hat.

Unter den jüngsten Komponisten ragen zwei ganz besonders

hervor: Armas Järnefelt (geb. 1869), der Komponist verschiedener Suiten und symphonischer Gedichte, bemerkenswert durch den Reichtum und die Originalität seiner Instrumentierung; und Robert Kajanus (geb. 1856).

Kajanus, dessen Werke direkt vom Geiste der Volkspoesie inspiriert sind, scheint der unmittelbare Vorgänger des Sibelius zu sein. Seine symphonischen Gedichte, »Kullervos Totenmarsch« und »Aino«, gründen sich auf Episoden aus Kalevala. Trotz seines Hangs zum Nationalen, ist Kajanus ein feuriger Wagnerianer; als Dirigent der philharmonischen Gesellschaft in Helsingfors hat er viel getan, um die modernen Werke zur Kenntnis der jungen Generation von Finnland zu bringen, während er das Helsingforser Orchester nach Skandinavien, Deutschland, Frankreich und Belgien brachte und so die finnische Musik auch jenseits ihrer vaterländischen Grenzen verbreitete.

Palmgren, Merikanto, Melartin und Ilmari Krohn sind verdientermaßen geehrte Namen in der musikalischen Welt von Finnland. Aber über allen diesen ertönt jetzt eine stärkere Stimme mit Kraft und Pathos; sie ruft uns die Entstehung der ersten Harfe in Suomi ins Gedächtnis, — jenes zauberhaften Instruments, welches sich seine auserlesensten Töne nur durch den Griff des eigenen Schöpfers entlocken ließ:

»Es gab weder Mann, noch Helden,
Weder alte Frau, noch Jungfrau,
Die er nicht zu Tränen rührte.
Weinten Junge, weinten Alte,
Weinten Mütter, weinten Töchter,
Weinten Krieger, ach, und Helden
Bei den Klängen seiner Harfe,
Bei den Liedern dieses Zaub'rers.«

Jean Sibelius, dessen Name — wie jener der Dienstmagd in "The Blessed Damozel" (»Das gesegnete Mägdlein«) — in sich selbst schon eine Symphonie ist, wurde im Jahre 1865 geboren. Er gab bald das Jus auf zugunsten der Musik: studierte unter Wegelius am Helsingforser Institut und besuchte nachher Berlin und Wien, wo er unter Becker und Goldmark arbeitete. Dank einer Schenkung von seiten der Regierung

konnte Sibelius sich seit Jahren der schöpferischen Arbeit widmen, daher ist sein Vorrat bedeutend für einen Mann, der kaum die Blüte seines Alters erreicht hat. Seine Werke bestehen aus einer Chor- und zwei Orchester-Symphonien; vier symphonischen Gedichten; zwei Orchester-Suiten; Gelegenheitsmusik zu Järnefelts Drama »Kuolema« und Adolf Pauls Schauspiel »König Christian II.«; einer oder zwei Balladen für Gesang und Orchester und einem Violinkonzert. Unter den Kammermusikwerken sind einige erste Versuche und eine jüngst veröffentlichte Klaviersonate op. 12, außer einigen Klavierstücken und Liedern. Seine Opuszahl reicht bis 48 und ich erfuhr durch ihn selbst, daß einige wichtige Arbeiten noch Manuskripte sind. Viele dieser Werke sind schon in Deutschland gehört worden, wo die Meinung über ihr Verdienst scharf geteilt war, wie über Tschaikowsky und Strauß; wie sie es ja immer sein muß über jede auffallende Erscheinung des Genies.

In England, wo einige der Sibeliusschen Orchesterwerke in London und den Provinzen aufgeführt worden sind, ist er doch weit entfernt nicht so anerkannt, wie er es verdiente. Aber die Zukunft wird nicht ermangeln, seine Hörer auch dort ihrer verhältnismäßigen Gleichgiltigkeit zu entreißen.

Sibelius' starke Persönlichkeit machte sich schon zu Beginn seiner Laufbahn fühlbar. Das war natürlich ein Quell der Verlegenheit für den akademischen Geist. War die Exzentrizität und Wunderlichkeit einiger seiner frühen Kompositionen das Produkt der Unwissenheit oder einer wohlüberlegten Bemühung, um jeden Preis originell zu sein? Es war, wie gewöhnlich, das Publikum und nicht die Fachmänner, welches das richtige Urteil fand. Sibelius' Unbotmäßigkeit war zum Teil das Streben eines kräftigen und individuellen Geistes, sich in der ihm eigenen Weise auszudrücken; aber Vieles, das wunderlich und wild erschien in seinen ersten Werken, war tatsächlich das Echo des Volksgeistes und wurde daher besser vom Publikum verstanden als von den Kennern.

Das Genie entwickelt sich gewöhnlich auf zweierlei Art: entweder es beginnt mit einer gewissermaßen hergebrachten und selbst nachahmenden Epoche, und, kühner werdend im

Wachstum, endet es damit, daß es jedes Hindernis der Freiheit des Gewissens und der Freiheit des Ausdrucks vor sich her hinwegfegt, wie in den Fällen Wagner und Strauß. Oder es kann mit wildem Widerspruch beginnen, mit dem in alle vier Winde Streuen der pacta conventa seiner Kunst und sich am Ende niederlassen in Würde und Zufriedenheit innerhalb der selbstangenommenen Grenzen des Ausdrucks. Zu dieser Kategorie können wir Sibelius rechnen.

Mit den fortschreitenden Jahren hat er eine wachsende Achtung für die hergebrachten Formen und deren Anforderungen gezeigt, ohne jedoch konventionell zu werden im verächtlichen Sinne des Worts. Das sichtbare Zeichen dieser Reaktion ist die Durchsicht seiner frühen Werke. Das Violinkonzert op. 47 ist ein solcher Fall. Wir können es nicht beurteilen durch Vergleich mit dem Originalentwurf, aber die finnischen Kritiker halten es für viel annehmbarer in der revidierten Form. Sibelius' Violinkonzert ist, wie das von Tschaikowsky, für »unmöglich schwer« erklärt worden, aber es mußte nicht so lange auf einen Interpreten warten, wie das russische Konzert auf Brodsky gewartet hat. Seine merkwürdige Originalität, und selbst die neuen technischen Schwierigkeiten, die es bietet, wird dieses Werk den Virtuosen empfehlen, die nach frischem Lorbeer fahnden. Die Schönheit und Tiefe dieser Musik sind der Enthüllung so wert, daß der Ausführende mehr als belohnt sein wird für die Arbeit und das lange Studium, das sie erfordert.

Seit seinen Lehrjahren hat Sibelius' Melodie den Stempel des eigenen Charakters getragen. Dies dankt sie zum Teil dem Umstand, daß sie von der Volksmusik und dem Runo herstammt: — dem Rhythmus, in welchem die traditionelle Dichtung der Finnen gesungen wird. Das unverletzliche metrische Gesetz des »Runo« macht keinen Unterschied zwischen Epos und Melos. In einigen von Sibelius' frühern Werken, wo die nationale Tendenz roher zum Vorschein kommt, ist der unwandelbare und ursprüngliche Charakter des Runenrhythmus nicht ohne Einfluß auf seine Melodie, ihr eine gewisse Einförmigkeit verleihend, welche weit entfernt ist, reizlos zu sein. »Die epischen und lyrischen Runen«, sagt

Comparetti, »werden zu einer musikalischen Phrase gesungen, welche für jede Zeile dieselbe ist, nur die Tonart ändert sich bei jeder zweiten Zeile oder, in den epischen Runen, bei jeder Wiederholung der Zeile durch die zweite Stimme. Die Phrase ist lieblich, einfach ohne Emphase, mit ebensoviel Noten als Silben sind«. Sibelius' Melodie in ihrer Reife ist durchaus nicht von der kurzatmigen und gebrochenen Art, sondern eher eine ausgehaltene und fortdauernde Kantilene, welche jeder Abtönung und empfindsamen Wendung nachgibt und ihren idealen Ausdruck durch das Medium des Englisch Horn findet.

Seine Harmonie — ein Gesetz in sich selbst — ist manchmal von schmerzlicher Dissonanz und manchmal von geheimnisvoller, durchdringender Süße, wie die Harmonie der natürlichen Welt — in den fein gegebenen Worten des finnischen Kritikers Flodin: »sie geht ihren eigenen Weg, welcher sicherlich der Weg Gottes ist, wenn wir anerkennen, daß alle guten Dinge von ihm kommen.«

Es scheint unmöglich, irgend eines von Sibelius' charakteristischen Werken zu hören, ohne überzeugt zu sein, daß es dem Geiste einer ungewöhnlichen Rasse Ausdruck gibt. Seine Musik enthält alle wesentlichen Eigenschaften, die ich als einen Teil des finnischen Temperaments gekennzeichnet habe; und doch habe ich selbst Musiker behaupten hören, daß Sibelius ganz deutsch sei in Stil und Gefühl und daß sie vergeblich nach einer nationalen Weise fahnden. Dies ist nicht überraschend, denn ich habe auch Tschaikowsky als vollkommen kosmopolitisch abtun hören und habe Borodin — den rassigsten Sänger der Erde — als viel zu französisch besprechen hören, um russisch zu sein! Tatsache ist, daß, wenn wir einem neuen Werke lauschen, wir uns mehr für Reminiszenzen interessieren als für das, was zum erstenmal gesagt wird. Die Kritiken, die unser Ohr beim Verlassen eines Konzertsaales streifen, sind fast immer vergleichend. Und doch müßte man schwerhörig sein, um nicht in der Musik von Sibelius eine Unterströmung zu bemerken von etwas ganz und gar Neuem und daher aus der Fassung Bringendem: Das Grundwasser, sozusagen, jener starken und getrübten Flut finnischer Empfindung, mit der so wenige von uns bis jetzt Fühlung haben.

Natürlich sind es jene Werke, welche auf Episoden aus »Kalevala« aufgebaut sind, in denen der nationale Beigeschmack am ausgesprochensten ist. Wir wollen diese Gruppe zuerst betrachten.

Ich bin außerstande, einen Bericht über die Symphonie für Soli, Chor und Orchester zu geben, welche auf die Episode »Kullervo« aus Kalevala gegründet ist, weil, wie ich aus einem jüngst erhaltenen Brief von Sibelius entnehme, dieselbe, obschon 1898 komponiert, noch nicht veröffentlicht worden ist.

»Der Schwan von Tuonela« ist viel zu kurz für ein symphonisches Werk, aber seine 111 Takte sind gedrängt voll Empfindung und in Farben getaucht, deren Geheimnis wir nicht besitzen. Tuonela war der Name des finnischen Hades. Jene, die ihre Schritte zur letzten Wohnung lenkten, mußten neun Seen und einen Strom überschreiten — das Äquivalent des Styx —, worauf der heilige Schwan singend dahinglitt:

». . . . gebog'nen Halses schwamm er
Auf den schwarzen Todesfluten
In dem heil'gen Strom und Wirbel.«

Die majestätische, aber höchst traurige Schwanenmelodie hört man zuerst als Solo für Englisch Horn, von gedämpften Saiten und dem leisen Rollen der Trommeln begleitet. Hier und da tritt dieser Melodie eine Phrase entgegen, die zuerst dem Cello und der Viola übertragen wird und die man sich als Abschiedsseufzer einer nach Tuonela gehenden Seele auslegen kann. Viele Takte hindurch schweigen die Bläser, bis plötzlich das erste Horn (gedämpft) die wenigen Noten der Schwanenmelodie mit der durchdringendsten Wirkung wiederholt. Allmählich schwillt die Musik zu einer großen Steigerung an, bezeichnet »con gran suono«, der ein dreifaches Pianissimo folgt, wobei die Streicher mit dem Rücken des Bogens spielen. Zu dieser Begleitung, welche den schwachen Flügelschlag ausdrückt, werden des Schwanes letzte Phrasen gesungen. Die Streicher kehren zum natürlichen Bogen zurück und das Werk endet in einer der charakteristischen Phrasen für Cello, die Seufzern gleichen.

Es war bei der Verfolgung des Schwanes von Tuonela, daß Lemminkainen, der sorglose Zauberheld der Kalevala, sein Leben verlor. Die Gefangennahme des heiligen Vogels war die letzte Probe seines Mutes und seiner Ergebenheit, bevor er die Braut seines Herzens gewinnen konnte. Aber Naßhut, der verkrüppelte Hirt, der dem Lemminkainen grollte, lauerte auf sein Nahen, schleuderte eine Schlange gegen ihn, die er aus dem Todesstrom gerissen hatte und warf ihn, tödlich verwundet, in die »kohlschwarzen Wasser«:

»Dort des Todes blut'ger Sprößling,
Dort Tuoni's Sohn und Helde
Schnitt in Stücke Lemminkainen.«

Der finnische Held teilt das Schicksal Osiris. Aber die fünfzehnte Rune erzählt, wie die treue Mutter »den unsterblichen Schmied« beschwört, ihr einen riesigen Rechen zu schmieden:

»Lemminkainens treue Mutter
Rechet in Tuonis Strome,
. . . .
Bis zum Gürtel Schlamm und Wasser
Recht sie tief in Todesfluten,
Recht des Stromes tiefste Höhlen.«

Durch unermüdete Ausdauer gelingt es ihr, alle fehlenden Glieder zurück zu erlangen; sie fügt sie mit ihren Zaubersprüchen wieder zusammen und schenkt ihrem Sohne aufs Neue das Leben. Als seine Gedanken zurückkehren zu dem Weibe, das er liebt und für das er eine Reihe von Heldentaten ausgeführt hat, überredet ihn seine Mutter in folgenden Worten:

»Laß den Schwan in Ruhe schwimmen
Auf den Wirbeln des Tuoni.
Laß das Mädchen in dem Nordland
Mit dem Zauber welker Schönheit;
Geh' mit deiner treuen Mutter,
Geh' sogleich nach Kalevala,
Deiner Heimat Hain und Hirschen.«

Der Held, von der mütterlichen Liebe getröstet, die keinen Stachel bietet und kein unnützes Opfer verlangt, macht sich auf den Heimweg.

Diese schöne Episode bildet den Gegenstand von Sibelius Orchesterlegende »Lemminkainens Heimfahrt«. Dieses Werk trägt dasselbe Opus wie der Schwan von Tuonela — op. 22 Nr. 4 — und der Komponist teilt mir mit, daß beide Werke den Teil einer Serie von symphonischen Gedichten unter dem allgemeinen Titel »Lemminkainen« bilden, die auf Vorfälle in der Kalevala gegründet sind und deren einige Nummern der Welt noch nicht geschenkt worden sind.

Über das symphonische Gedicht »Finlandia« brauche ich nicht viel zu sagen (op. 27), weil man es bald in einem wirkungsvollen Klavierauszug hören wird. Ich wage es vorherzusagen, daß dieses gedrungene und köstliche Werk bald eine ebenso beliebte Nummer unserer Programme werden wird wie die »Peer Gynt«-Suiten.

»Finlandia« ist durch und durch national im Empfinden und weckt so allgemeines Interesse in des Komponisten Vaterland, daß es heißt, die Aufführung wäre verboten gewesen, so lange der jüngste politische Konflikt zwischen Rußland und Finnland gedauert hat. Als ich es zuerst hörte, teilte ich den allgemeinen Eindruck, daß es eine Phantasie über echt nationale Volkslieder sei; der Komponist versicherte mir aber, daß die Themen gänzlich eigener Erfindung wären. Gleich Glinka vermeidet Sibelius das rohe Material des Volksliedes; aber ebenso wie jener große Volkssänger ist er durchdrungen von dem Geist seiner Rasse, so daß er eine Volksmelodie zu entwickeln vermag, welche im Stande ist, selbst Auserwählte zu täuschen. Über diesen Punkt äußert sich der Komponist sehr nachdrücklich: »Es herrscht eine irrige Meinung in der auswärtigen Presse«, hat er mir versichert, »daß meine Themen oft Volksmelodien seien; bis jetzt habe ich nie ein Thema verarbeitet, das nicht meine eigene Erfindung gewesen wäre. So ist das thematische Material von ‚Finlandia' und ‚En Saga' ganz und gar mein eigen.«

Die Ouvertüre und Orchestersuite »Karelia«, op. 10 und 11, sind eben erst in Druck erschienen. Sie haben eine

besondere ethnographische Bedeutung. Karelia bildet die äußerste südöstliche Provinz von Finnland und liegt zwischen dem Golf von Finnland im Westen und den einsamen Ufern des Ladogasees im Osten. Weniger malerisch, was die Landschaft betrifft, als die westlichen Provinzen, ist Karelia doch besonders interessant, da es gleichsam Festung des Volksgeistes und Lagerplatz der Volkssage geblieben ist. »Der Karelianer«, sagt ein bekannter finnischer Schriftsteller, »repräsentiert die heitere, der Tavaste die dunklere Seite des finnländischen Typus« . . . Er ist schlanker und feuriger, lebhafter und sinnlicher, obschon weniger treu als seine Landsleute, »ein geborener Dichter und ein geborener Handelsmann«. Es ist dieser entgegengesetzte Typus, den der Tavastische Komponist Sibelius in der Karelia-Ouvertüre und -Suite zu charakterisieren sucht.

Die Ouvertüre wendet sich ganz direkt an den Hörer. Das erste Thema ist deutlich und etwas kriegerisch im Charakter; im Gegensatz dazu tritt eine Gesangsmelodie auf, die, eher gedankenvoll als traurig, gleich einem Echo aus der Einsamkeit eines nordischen Sees zu erklingen scheint. Die Musik hat Gesang und Farbe und ist von gesunder, kräftiger Art, was eine angenehme Abwechslung bietet gegen die gemütserregende Weise gewisser modernen Schulen und die girrenden Unterströmungen und tempi rubati anderer. Der Gebrauch der Quarte in einer Oboephrase — die Wirkung ist die einer Schalmei oder eines Jagdrufes, der schwach über einsamen Landstrichen wiederhallt — erinnert uns an eine ganz ähnliche musikalische Phrase, die in Borodins I. Symphonie immer wiederkehrt und beinahe lokale Bedeutung zu haben scheint. Die Suite ist in drei Sätzen: Intermezzo, Ballade und Alla Marcia. Im ersten Satz erscheint das Hauptthema der Ouvertüre wieder und die Musik ist sehr ähnlich im Charakter. Die Ballade (andante con moto) beginnt mit einer einfachen und reizenden Melodie von ganz skandinavischem Charakter. Hierauf folgt eine ebenso einfache Melodie von beinahe religiösem Ernst und der Satz endet mit einer kleinen Tanzmelodie, die dem Englisch Horn als Solo übertragen ist, dazu eine harfenartige Begleitung, pizzicato, für Celli und Bässe. In der Klavierausgabe der Suite ist ein Text, betitelt

»Der Tanz im Rosenhain«, unter diese Melodie gesetzt, wie um anzudeuten, daß es in der Tat ein Volkslied ist. Dieser mittlere Satz ist durchaus für kleines Orchester geschrieben, ohne Blech und Tympani. Das Finale besteht aus einem feurigen Marsch. Wenn wir sagen, daß ein Schubertscher Marsch, von Tschaikowsky instrumentiert, dieselbe Mischung von Einfachheit und Pracht hervorbringen könnte, so beabsichtigen wir keineswegs zu behaupten, daß Sibelius von einem dieser Komponisten entlehnt habe. Dies ist Musik, die keinen Anspruch auf Tiefe macht; sie ist spontan ansprechend und wirkt erheiternd mit ihrer gesunden, frischen Atmosphäre. Für eins können wir Sibelius dankbar sein: in dieser Form überzeugt er uns, daß es nicht dumm ist, einfach zu bleiben. Die Karelianer Bauern sind heitere Gefährten, eine ruhige Abwechslung nach den philosophischen, erotischen und mystischen Elementen der modernen Musik.

Die Zwischenmusik zu Adolf Pauls Tragödie »König Christian II.« führt uns aus dem sagenhaften Zeitalter in die Wirklichkeit des 16. Jahrhunderts. Christian II., in der schwedischen Geschichte mit »der Tyrann«, »der Rohe« und andern schmählichen Namen bezeichnet, ward im Jahre 1559 entthront. Er war der unmittelbare Vorgänger von Gustavus Wasa. Die Suite, so wie sie arrangiert ist, besteht aus vier Nummern: Elegie, Menuett, Müsette und dem »Lied der Spinne«. Es ist eine geschickte Mischung von modernem Empfinden mit vielem, das an das Zeitalter des Dramas erinnert. Die Elegie ist rührend und durch die zurückhaltende nordische Melancholie charakterisiert, mit der uns Griegs Musik bereits vertraut gemacht hat. Die Instrumentierung der Tanzsätze ist sehr eigentümlich und deutet manchmal die Posaune und andere Instrumente an, wie sie gegen Ende des 16. Jahrhunderts üblich waren; das einfache »Lied«, das die vierte Nummer bildet, ist nicht auffallend originell; doch ist das Werk reizvoll und sollte allgemein beliebt werden.

Noch eine Orchestersuite, op. 46, ist auf verschiedene Episoden aus Maeterlinks »Pelleas et Mélisande« komponiert, alles in allem acht Nummern.

Zuerst erscheint es widersprechend, den Musikdichter de

Kalevala, der als dekorativer Tonmaler geschildert worden ist, von Maeterlinks passivem und schattenhaftem Mystizismus angezogen zu finden; aber erstens scheint die Definition der Sibeliusschen Kunst als »dekorative« durchaus nicht gut gewählt und dann treffen wir, wie Herr Ernst Newman in seinen »Musikalischen Studien« bemerkt, diese seltsamen künstlerischen Verwandtschaften oft dort, wo wir sie am wenigsten zu finden erwarteten. Deshalb ist es nicht so ganz überraschend für uns, daß Sibelius, der Pleinair-Tonmaler, der strenge Sportsmann, der Sänger alter, heldenhafter Gewalttaten und Repräsentant einer mannhaften, aufregenden Zeit der Volksgeschichte, sich dem düstern Tempel des Mystizismus näherte, wo »das verhängnisvolle Schweigen der Seele und Gottes« tönt. Es kann kaum eingeräumt werden, daß Sibelius das geeignete Temperament hat, um, gleich Debussy, die vage Empfindsamkeit und das illusorische Wesen von Maeterlinks Werk in Musik zu setzen. Ich kann nicht umhin zu fühlen, daß er in dieser Suite durch den Einfluß einer literarischen Strömung von dem natürlichen Lauf seiner Entwicklung abgelenkt wird.*

Zu gleicher Zeit heißen wir diese Abweichung willkommen, um zwei oder drei Nummern des Werkes willen, »Mélisande am Spinnrad« und der »Tod der Mélisande«; Dinge von auserlesener und ungewöhnlicher Schönheit, welche in knappem Raume ein ganz verwickeltes Netzwerk von Seelenerlebnissen enthüllen.

In Vårsång (Ein Frühlingslied) bekommen wir einen gänzlichen Szenenwechsel. Wir verlassen die Welt der sagenhaften Helden, die Königshöfe des 16. Jahrhunderts, und werden gebeten, dem Sange der Natur in ihrer auserlesensten und alles besingenden Stimmung zu lauschen. Doch deutet der zweite Titel des Werkes (Frühlingstraurigkeit) darauf hin, daß es nicht sowohl die fröhliche und triumphierende Lenzesstimmung ist, welche diese Musik auszudrücken beabsichtigt,

* Seit dem oben Gesagten, ist diese Suite von dem Queen's Hall-Orchester zum erstenmal in London aufgeführt worden unter der Leitung von Mr. Henry J. Wood (in einem Konzert, das Frl. Chabot in der Aeolian Hall am 3. April 1906 veranstaltet hat).

sondern vielmehr irgend ein subjektives Gefühl, das nicht leicht zu definieren ist. Vielleicht jene Dürre des Herzens, welche einem nagenden, verbitternden Schmerze folgt und für welche die kurze, zauberhafte Schönheit des nordischen Frühlings eher die Botschaft des Spottes, als die der Hoffnung in sich trägt. Doch bleibt dies unserer Einbildungskraft überlassen, sowie auch die Bedeutung des seltsamen Glockenklanges und die leidenschaftliche Coda am Schluße des Werkes.

»En Saga« (Eine Sage), ein Tongedicht für volles Orchester, ist das längste und in vieler Beziehung wichtigste von Sibelius' Werken dieser Art. Unglücklicherweise gehört es zu jener trügerischen und unbefriedigenden Klasse symphonischer Gedichte, welche die Komponisten in die Welt schleudern, ohne jede offene Andeutung ihrer literarischen Grundlage. Die Musik bezieht sich sicherlich auf die Wiedergabe irgend einer alten Erzählung, worin heroische und rührende Elemente geschickt verbunden sind, während der Titel anzeigt, daß sie eher der skandinavischen als der finnischen Geschichte angehört. Das Werk ist kräftig und höchst malerisch, aber das Interesse würde durch ein genaueres Programm sehr erhöht werden. Die Episode, mit welcher »En Saga« schließt, ein Klarinette-Solo, von gedämpften Streichern begleitet und von beinahe unhörbarem Rollen der Cymbeln, welche mit den Trommelschlägeln geschlagen werden, gehört unzweifelhaft zu den wirkungsvollsten Seiten, die Sibelius je geschrieben hat. Die Abwesenheit der Tympani ist ein besonderer Zug dieses Werkes.

Die Gedrängtheit und in den meisten Fällen die Kürze von Sibelius' symphonischen Gedichten sind gleich bemerkenswert und beweisen, daß in seinem Falle die freiere Form nicht als Entschuldigung für ungezügelte Schwatzhaftigkeit oder unzusammenhängendes Rhapsodieren angenommen worden ist. Hätte er nur Sachen komponiert wie »Der Schwan von Tuonela«, »Finlandia« und selbst »En Saga«, so hätten wir, obschon wir deren poetische Ideen, rhythmische Kraft und Neuheit der Instrumentierung bewundern müßten, doch einiges Recht, zu fragen, ob Sibelius das großzügige Gefüge und die gehaltene

Eleganz besitze, die ihn allein zu einem Platz in der ersten Reihe der Symphoniker berechtigen.

Die beiden veröffentlichten Symphonien bieten eine befriedigende Antwort nicht nur auf diese Frage, sondern auf eine von viel umfassenderer Bedeutung, nämlich — ist die Symphonie wirklich eine veraltete Form? Der beschränkteste Typus des Programm-Musikers wird antworten, daß sie nicht nur veraltet ist, sondern tot und begraben unter einem immer mehr anwachsenden Grabhügel moderner symphonischer Dichtungen. Bewaffnet mit den Partituren von Sibelius, die von Lebensfähigkeit strotzen, können wir wirkungsvoll auf ein derartiges Argument erwidern: »lez gens que vous tuez se portent assez bien«.

Wenn diese Symphonien etwas beweisen, so ist es, daß die Vision des Ezechiel im Tale immer wiederkehren kann in der Welt, daß die Formen, welche jeder Generation als trockene Gebeine einer akademischen Tradition erscheinen, wieder zusammengefügt werden können und neu aufleben in Schönheit und Geschmeidigkeit, wenn nur der Hauch des Genies durch sie weht.

Die Symphonien von Sibelius sind mindestens ebenso konventionell wie die von Tschaikowsky und Dvořák. Sie tragen keine Andeutung von literarischer Grundlage; sie sind nicht gefesselt an den Ausdruck irgend einer besonderen Empfindung, sei sie nun heroisch, pathetisch, pastoral oder gar häuslich; aber sie wenden sich an uns und durchdringen uns mit der bloßen Originalität, Schönheit und Kraft ihrer musikalischen Ideen.

Die erste Symphonie in E moll wurde im Jahre 1899 komponiert. Der Plan des Werkes ist weitläufig; Sibelius hat etwas zu sagen und nimmt sich Zeit — gute vierzig Minuten — um dies auszudrücken; der Bau ist solid, aber nicht schwerfällig, während er, besonders im Finale, einen außerordentlichen Reichtum an thematischem Material enthält. Von dem melancholischen, halb pastoralen Thema, das in den ersten Takten von der Klarinette angestimmt wird, bis zu der kurzen, eindringlichen Coda, mit der das Werk abschließt, sind wir uns einer hohen Flut männlicher Kraft bewußt, eines gehaltenen

Fluges der Begeisterung, die nie erschlafft, noch in den Staub sinkt, auch nicht in unzusammenhängende Gefühlsduselei ausartet.

Mein erster Eindruck von dem Werke war die wesentliche plein-air-Malereigattung dieser Musik. Sibelius' Einheit mit der Natur und jene Art von poetischem Pantheismus, der das Erbteil seiner Rasse ist, sind auf jeder Seite dieser Symphonie ersichtlich. Seine Orchesterkombinationen, besonders sein Gebrauch der Holzbläser, scheinen zuzeiten direkter Wiederhall der natürlichen Welt, für deren Schönheit und Geheimnisvolles er besonders empfänglich ist. Oft erweckte mir diese Musik die Erinnerung an die Farbe, Luft und melancholische Größe irgend eines Meisterwerkes von Ruysdal.

Aber ich darf nicht den Eindruck hinterlassen, daß diese Symphonie bloß Landschaftsmalerei sei, wie wir sie gelegentlich in den Tonbildern von Smetana oder Rimsky-Korsakov finden. Das kräftige Allegro energico des ersten Satzes würde allein diesem Begriff widersprechen; wir sind sicher, daß, neben diesen Reflexen aus der natürlichen Welt, die ganze Symphonie irgend eine sehr menschliche und dramatische Geschichte zu sagen hat — eines jener unausgedrückten Programme, dessen ungreifbare Lösung wir nicht aufhören zu suchen.

Ich kann es nicht wagen, viel über ein Werk zu sagen, mit dem ich so wenig vertraut bin, wie mit der Symphonie in D dur. Was den formellen Bau betrifft, ist sie gewiß entwickelter als die erste; die Sätze sind näher miteinander verwandt: das Ganze homogener und in vollständigem Gleichgewicht: wir fühlen beim Durchsehen dieser äußerst komplizierten und doch klar geordneten Partitur, daß Sibelius seine Kunst hier definitiv mit der klassichen Vergangenheit verknüpft hat, ohne ein Jota der eigenen Individualität zu opfern, welche so scharf geschnitten und im Wesen so gänzlich modern ist.

Die zweite Symphonie wurde 1902 vollendet — als der Komponist in seinem 38. Lebensjahre stand — und die Tatsache, daß er gegenwärtig im Begriffe ist, seine dritte Symphonie zu beenden, scheint anzudeuten, daß er in dieser Form das beste Mittel des Ausdrucks findet für die wichtige Botschaft, die er für die musikalische Welt in sich trägt.

Ein großer Teil von jenen Sibeliusschen Klavierwerken, die bis jetzt veröffentlicht worden sind, scheinen Transkriptionen der Lieder oder Orchestersachen zu sein. Ausnahme hiervon bilden die Barcarole, die Idylle und die Romanze, Nr. 6, 9 und 10 aus op. 24. Diese Stücke sind viel weniger konventionell, als der Titel es andeutet; zugleich finden wir den Komponisten nicht auf seiner höchsten Stufe in diesen leichteren und künstlicheren Formen, bei denen Grieg uns an so schöne Vollendung gewöhnt hat. Sibelius' Lyrik ist vielleicht von zu tiefer und mächtiger Strömung, um sich in seichteren Rinnsalen musikalischer Empfindung auszubreiten und anmutig zu bleiben. Die Qualität seines Materials paßt besser für größere Formen seiner Kunst. Weit interessantere Beispiele seiner Pianofortemusik sind die jüngst veröffentlichte Sonate op. 12 und die lyrischen Stücke, »Kylliki« betitelt, op. 41. Die Sonate hat einen täuschenden Anschein von Naivität; bei flüchtigem Überblick könnte man sie als belehrende Sonatine ansehen, eine jener langweiligen Kompositionen, die von irgend einem Prüfenden in seinem Katalog mit »Gradus A« bezeichnet werden. In Wirklichkeit ist sie durchaus nicht farblos und zahm, obgleich sie viel vom strengen Satz und der ungezierten Einfachheit besitzt, welche die Musik des nordischen Europa charakterisieren; und, obschon ein frühes Werk, ist sie weit entfernt, unreif zu sein. Die Sonate besteht aus drei Sätzen: Allegro molto, Andantino — durch ein lebhaftes Presto unterbrochen — und ein Vivacissimo-Finale, welches der feurigste und interessanteste Satz des Werkes ist. Es sollte unter Lehrern populär werden; denn, während es Raum läßt für intelligente Auffassung bei der Wiedergabe, ist es zugleich erreichbar für Klavierspieler von mäßiger Technik. Für den Titel der drei lyrischen Stücke op. 41 hat sich der Komponist augenscheinlich wieder von »Kalevala« beeinflussen lassen; obschon er mit der charakteristischen Zurückhaltung, die wir oft gern durchbrechen würden, keine genaue Andeutung der Episoden gibt, die er in den Stücken darzustellen beabsichtigt. Hier ist in kurzem die Geschichte von Kylliki, aus der Pianisten ihr eigenes Programm wählen mögen: Kylliki war das schönste Mädchen in Saari und daher von außerordentlichem

Hochmut gegen ihre Verehrer. Die Legende sagt, daß sie die Söhne von Sonne, Mond und Sternen zurückwies. Der tapfere und empfindsame Lemminkainen beschloß, bei der hochmütigen Schönheit sein Glück zu versuchen. Gerade als er im Galopp in das Dorf einritt, wo sie wohnte, stürzte sein Schlitten um und alle Mädchen spotteten seiner unbarmherzig. Der schöne Held gelobt Rache und binnen kurzem hatte er die Herzen aller Mädchen von Saari gebrochen. Aber Kylliki blieb verstockt. Zuletzt, müde seiner erfolglosen Freierschaft, riß sie der Held aus der Mitte ihrer Gefährtinnen und entführte sie mit Gewalt. Als er in seinem Schlitten heimwärts fuhr, machte er ihr in so gewinnender Weise den Hof, daß Kylliki einwilligte, ihn zu heiraten, unter der Bedingung, daß er nicht mehr in den Krieg ziehen würde, sondern friedlich zu Hause leben wolle. Lemminkainen willigte ein, aber er verlangte dagegen ein Versprechen, daß seine Braut niemals an den Spielen und Festlichkeiten der Mädchen ihres Geburtsdorfes teilnehmen solle. Eine Zeitlang ging alles glücklich vonstatten mit den Liebenden. Dann brach Kylliki ihr Versprechen und ihr Mann verließ sie im Zorn, um Krieg zu führen wider das Land Pohjola und sich ein anderes Weib zu suchen, das verläßlicher wäre, als die Jungfrau von Saari. Bevor er ging, ließ er einen Zauberkamm von der Decke hängen und sagte seiner Frau und seiner Mutter, daß, wenn Blut von dem Kamme träufeln würde, sie wüßten, daß er die Todeswunde empfangen habe. Ich habe die Fortsetzung der Ereignisse bereits erzählt und auch die Heldentaten, die von der Dame von Pohjola von Lemminkainen verlangt worden waren. Mittlerweile sehnte sich Kylliki in Reue und Angst nach ihm. Eines Tages sah sie mit Schrecken, daß Blut von dem Zauberkamme fiel. Sie vertraute dieses böse Zeichen der Mutter des Helden, die sich sogleich aufmachte, ihren Sohn im Reiche von Tuonela zu suchen.

Während die Klavierstücke mir nicht als die hervorragendsten Produkte Sibeliusscher Kunst erscheinen, prägt sich in den Liedern andererseits seine starke Individualität wunderbar aus. Fünfzehn derselben sind jüngst mit englischem Text von den Herren Breitkopf & Härtel veröffentlicht worden. Sie

drücken vielerlei Stimmungen und Empfindungen aus, von der Zartheit und Anmut in »Der Frühling schwindet eilig« (op. 13 No. 4) und »Klein Dirnchen« (Wiegenlied op. 37 No. 2) bis zu der durchdringenden Traurigkeit von »Doch mein Vogel kehrt nicht wieder« und der schaudernden Tragik, dem Schrecken von »Ingallill« (op. 36 No. 4). Die schöne dunkle Lyrik in »Schwarze Rosen« mit der interessanten Begleitung wird sicherlich allgemein geschätzt werden. Es ist schade, daß wir noch nicht Gelegenheit gehabt haben, die schöne Athenische Hymne (»Gesang der Athener«) op. 31 Nr. 3, so gut zu hören, wie der Komponist es beabsichtigt hatte, von der klaren, reinen Stimme eines Knaben und mit Orchesterbegleitung. Es ist nicht eins unter den fünfzehn Liedern, das nicht irgend eine Eigenschaft besäße, die, charakteristisch, ungewöhnlich und oft hoch dramatisch, es nicht dem Sänger empfehlen würde, der zugleich Künstler ist.

Unter den Liedern, welche nur deutschen, schwedischen oder finnischen Text haben, sind vier Perlen: »War es ein Traum?« (op. 37 Nr. 4) und drei Nummern aus op. 38 — seine letzten Gesangskompositionen — »Herbstabend«, von der Melancholie eines nordischen Herbstes berührt; das außerordentlich zarte und moderne »Auf dem Balkon am Meer«, in welchem das Geheimnis der See, die nahe, aber durch Dunkelheit verschleiert ist, wunderbar ausgedrückt wird; und das außerordentlich poetische Tonbild »In der Nacht«*, welches die bezaubernde Behandlung der Natur dartut, die sowohl für den Kelten als für den Finnländer charakteristisch ist. Dies ist der Ausdruck der frühen Menschheit, welcher, wie Herr Andrew Lang sagt, vorherrscht »bei Rassen, die isoliert, entfernt, in der Einsamkeit von Hügeln und Wäldern leben, ihre Lieder aus dem Grün der Nadelbäume, dem Lufthauch der Wälder, der Musik vieler Wasser schöpfend«. Das ist der Zauber von Vaïnamöinens Leyer. Wahrhaftig, die »Kantele«, welche der finnische Orpheus seinen Kindern hinterließ, und die feierlichen Lieder, »die ihnen eine Freude

---

* Eine englische Übersetzung ist seitdem gemacht worden.

für immer sein sollen«, sind in die Hände eines würdigen Nachfolgers übergegangen.

Sibelius komponierte die erste echt finnische Oper, eine dramatische Ballade in einem Akt, »Das Mädchen im Turm« in Helsingfors im Jahre 1896. Aber sein Wesen, als er von dieser Oper sprach, machte mir den Eindruck, daß er dies Werk weit hinter sich zurückgelassen hat und dessen Zukunft keine große Wichtigkeit beimißt. Wenn die Kalevala ihren Richard Wagner wirklich findet, so scheint zunächst keinerlei Aussicht vorhanden zu sein, daß dieser in Jean Sibelius entdeckt werden könnte, der eher dazu bestimmt scheint, die große Reihe von Symphonikern fortzusetzen, in der Brahms und Tschaikowsky seine unmittelbaren Vorgänger waren.



Verzeichnis
der bisher im Druck erschienenen Kompositionen
von
JEAN SIBELIUS.

Für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

d = deutsch. — f = finnisch. — schw. = schwedisch.

	Mk.
An den Abend — Illalle (A. J. Forsmann) (f.-d.). Op. 17 Nr. 6	1.—
Auf dem Balkon am Meer — På verandan vid hafvet (V. Rydberg) (schw.-d.). Op. 38 Nr. 2	1.—
Der erste Kuß — Den första kyssen (J. L. Runeberg) (schw.-d.). Op. 37 Nr. 1	1.—
Der Harfenspieler und sein Sohn — Harpolekaren och hans son (V. Rydberg). Op. 38 Nr. 4	1.—
Der Span auf den Wellen — Lastee lainehilla (J. Calamnus) (schw.-d.). Op. 17 Nr. 7	1.—
Des Fährmanns Bräute — Koskenlaskijan morsiamet. Eine finnische Ballade von Oksanen für Bariton oder Mezzosopran (f.-d.). Op. 33	3.—
Die Libelle — En Slända (O. Levertin) (schw.-d.). Op. 17 Nr. 5	1.—
Die drei blinden Schwestern aus Op. 46 . . . . n.	1.20
Gesang der Athener — Aténarnes Sång (Viktor Rydberg) (schw.-d.). Op. 31 Nr. 3	1.—
Herbstabend — Höstkväll (C. v. Rydberg) (schw.-d.). Op. 38 N. 1	1.—
Ich möchte, ich wäre — Jag ville, jag vore (G. Fröding) (schw.-d.). Op. 38 Nr. 5	1.—
In der Nacht — I natten (V. Rydberg) (schw.-d.). Op. 38 Nr. 3	1.—
Kleiner Lasse — Lasse Liten (Z. Topelius). Op. 37 Nr. 2 . .	1.—
Lateinische Junggesellenlieder (Lateinisch.)	2.—
3 neue Lieder — Tre nya Sånger (schw.-d.). Op. 36 . . . . 1. Schwarze Rosen — Svarta rosor (E. Josephson. — 2. Doch mein Vogel kehrt nicht wieder — Men min fågel märks dock icke (J. L. Runeberg). — 3. Ballspiel in Trianon — Ballspelet vid Trianon (G. Fröding).	3.—
Mädchen kam vom Stelldichein — Flickan kom ifrån sin älsklings möte (J. L. Runeberg) (d.-schw.). Op. 37 Nr. 5. . .	1.—

Mk.

Schilfrohr, Säusle — Säf, säf susa (G. Fröding) (schw.-d.). Op. 36 Nr. 4 . . . . 1.—

7 Gesänge von Runeberg (d.-schw.) Op. 13 . . . . je 1.—

1. Aus »Idyll und Epigramm«. »Unter den Tannen des Strandes« — Ur »Idyll och epigram«. »Under strandens graner«. — 2. Die Hoffnung des Kusses — Kyssens hopp. — 3. Herzens Morgen — Hjertats morgon. — 4. Aus »Idyll und Epigramm«. »Der Frühling schwindet eilig« — Ur »Idyll och epigram« — »Våren flyktar hastigt«. — 5. Der Traum — Drömmen. — 6. An Frigga — Till Frigga. — 7. Jägerknabe — Jägargossen.

3 Gesänge — Sånger (schw.-d.). Op. 17 . . . . 1.60

1. Und ich fragte dann nicht wieder — Se'n har jag ej frågat mera. — 2. Schlaf ein — Sof in. — 3. Lockung — Fågellek.

2 Lieder — Sånger (J. J. Wecksell) (schw.-d.). Op. 36 Nr. 5, 6 1.60

1. Märzschnee — Marssnön. — 2. Der Diamant auf dem Märzschnee — Demanten på marssnön.

Sonnenaufgang — Soluppgång (T. Hedberg) (schw.-d.). Op. 37 Nr. 3 . . . . 1.—

Verirrt — Vilse (K. A. Tavaststjerna) (schw.-d.). Op. 17 Nr. 4 . 1.—

War es ein Traum? — Var det en dröm? (J. J. Wecksell) (schw.-d.). Op. 37 Nr. 4 . . . . 1.—

15 Melodies — 15 Songs (e.-fr.) für eine Singst. m. Pianofortebegleitung . . . . je 1.20

1. Hymne Athénien — War-Song of Tyrtaeus (V. Rydberg). — 2. Berceuse — Little Lasse (Z. Topelius). — 3. Ai-je-rêvé? — Was it a dream? (J. J. Wecksell). — 4. Perdus — Astray (K. A. Tavaststjerna). — 5. Parle, ô vague — Ingalill (G. Fröding). — 6. Lever de Soleil — Sunrise (T. Hedberg). — 7. Roses funèbres — Black Roses (E. Josephson). — 8. Mon oiseau ne revient pas — But my bird is long in homing (J. L. Runeberg). — 9. Bal à Trianon — Tennis at Trianon (G. Fröding). — 10. Gretchen vient du rendezvous — The Tryst (J. L. Runeberg). — 11. Le premier baiser — The first Kiss (J. L. Runeberg). — 12. L'Avril s'envole — Spring is flying (J. L. Runeberg). — 13. Rêve — The Dream (J. L, Runeberg). — 14. A Frigga — To Fricka (J. L. Runeberg). — 15. Le jeune Chasseur — The young Sportsman (J. L. Runeberg). Traduction française de J. d'Offoël. English version by William Wallace.

Für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung.

Des Fährmanns Bräute — Koskenlaskijan morsiamet. Eine finnische Ballade von Oksanen für Bariton oder Mezzosopran und Orchester (f.-d.). Op. 33.

Mk.

Partitur . . . . n. 10.—

26 Orchesterstimmen . . . . je n. —.60

Für Männerchor.

Gebrochene Stimme. (d.-f.-schw.). Deutsche Umdichtung von Alfr. Jul. Boruttau. Op. 18 Nr. 7.

Partitur (Ch.-B. 1815) . . . . n. —.45

4 Chorstimmen (Ch.-B. 1815) . . . . je —.15

Gruß an den Mond. (d.-f.-schw.). Deutsche Umdichtung von Alfr. Jul. Boruttau. Op. 18 Nr. 8. Mk.
Partitur (Part.-B. 2019) . . . . n. 1.—
4 Chorstimmen (Ch.-B. 1846) . . . . je —.30

Kahnfahrt. (d.-f.) Deutsche Umdichtung von Alfr. Jul. Boruttau. Op. 18 Nr. 9.
Partitur (Ch.-B. 1816) . . . . n. —.45
4 Chorstimmen (Ch.-B. 1816) . . . . je —.15

Hymne. Op. 21. Lateinisch. Partitur (Part.-B. 2007) . . . . n. 1.—
4 Chorstimmen: Tenor I, II, Baß I, II (Ch.-B. 1845) je —.30

2 Männerchöre. Partitur (f.). Op. 18 Nr. 5, 6 . . . . —.40
1. Jägersmannes Gesang — Metsämiehen laulu (A. Kivi). — 2. Gesang meines Herzens — Sÿ dämeni laulu (A. Kivi).

Für gemischten Chor.

Gesänge für gemischten Chor. Aus der Promotionskantate des Jahres 1897 (f.). Op. 23 . . . . 2.40

Für einstimmigen Knaben- und Männerchor.

Gesang der Athener (V. Rydberg) (d.-e.-f.-schw.). Deutsche Umdichtung von Alfr. Jul. Boruttau. Op. 31 Nr. 3. Mk.
Chorstimme (Ch.-B. 1814) . . . . n. —.15
Mit Pianoforte- und Harmonium ad libitum . . . . . 2.—
Mit Hornseptett, Triangel, Becken und große Trommel.
Partitur (Part.-B. 1982) . . . . n. 2.—
9 Orchesterstimmen (Orch.-B. 1875) . . . . . . je n. —.30
Mit großem Orchester. Partitur und Stimmen in Vorbereitung.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Andantino. Op. 24 Nr. 7 . . . . —.80
Barcarola. Op. 24 Nr. 10 . . . . 2.—
Caprice. Op. 24 Nr. 3 . . . . 1.30
Der Gesang von der Kreuzspinne — Sången om Korsspindeln. Aus Op. 27. Transkription von K. Ekman . . . . 2.—
Elegie, Menuett, Musette u. Lied a. d. Musik zum Schauspiel »König Kristian II«. Op. 27 . . . . n. 2.—
Finlandia. Tondichtung, Arrangement. Op. 26 Nr. 7 . . . . . 3.—
Finnische Volksweisen. Transkriptionen.
Nr. 1. Mein Liebchen — Minun kultani . . . . 1,—
Nr. 2. Von Herzen liebe ich dich — Sydämestäni rakastan 1.—

	Mk.
Finnische Volksweisen. Transkriptionen.	
Nr. 3. Der Abend kommt, die Dämmerung naht — Ilta tulee ehtoo joutuu	1.—
„ 4. Tuopa tyttö, kaunis tyttö kanteletta	1.—
„ 5. Brudermörder — Velisurmaaja	1.—
„ 6. Hochzeitserinnerung — Häämuistelma	1.—
Gebrochene Stimme — Sortunut ääni. Op. 18 Nr. 7. Transkription von E. Melartin	1.—
Gesang der Athener — Aténarnes Sång. Op. 31 Nr. 3 Arrangement	1.—
Gruß an den Mond — Terve kuu, Måne hell. Op. 18 Nr. 8. Transkription von E. Melartin	1.—
Jägerknabe — Jägargossen. Op. 13 Nr. 7. Transkr. v. K. Ekman	2.—
Idyll. Op. 24 Nr. 6	2.—
6 Impromptus. Op. 5	3.—
Impromptu, Op. 24 Nr. 1. **Romanze,** Op. 24 Nr. 2 **und Arrangement aus »Skogsrået«** Op. 15	2.—
Intermezzo und Ballade aus »Karelia«. Op. 11	2.20
Kahnfahrt — Venematka. Op. 18 Nr. 9. Transkr. von E. Melartin	1.—
Kyllikki. Drei lyrische Stücke für Pianoforte. Op. 41	2.—
2 Miniaturen. Romanze und Walzer. Op. 24 Nr. 4, 5	1.80
Nocturno. Op. 24 Nr. 8	1.20
Pelleas und Melisande. Für kleines Orchester. Op. 46. Bearb. von Paul Juon. 2 Hefte . . . je n.	1.50
Heft 1. Am Schloßtor. — Melisande. — Am Wunderborn im Park. Die drei blinden Sehwestern. Heft 2. Pastorale. — Melisande am Rocken. — Zwischenaktsmusik. — Melisandes Tod.	
Romanze. Op. 24 Nr. 9	2.—
Schilfrohr, säusle — Säf, säf susa. Op. 36 Nr. 4. Transkription von S. Palmgren	2.—
Schwarze Rosen — Svarta rosor. Op. 36 Nr. 1. Transkription von S. Palmgren	2.—
Sonate. Op. 12 (V. A. 2156	3.—
Tanz — Intermezzo. Op. 45 Nr. 2	2.—
Valse triste. Aus der Musik zum Schauspiel »Kuolema«. Op. 44	2.—

Für Pianoforte zu vier Händen.

Karelia-Ouvertüre. Op. 10. Bearb. von K. Ekman. (V. A. 2176.)	2.—
Karelia-Suite. Op. 11. Bearb. von K. Ekman. (V. A. 2157)	3.—
Pelleas und Melisande. Suite für kleines Orchester. Op. 46. Bearb. von Paul Juon. (Am Schloßtor. Melisande. Am Wunderborn im Park. Pastorale. Zwischenaktsmusik) . . n.	3.—

Für Orchester.

Der Schwan von Tuonela. Legende aus dem finnischen Volksepos »Kalevala«. Op. 22 Nr. 3.

		Mk.
Partitur (Part.-B. 1654)	n.	3.—
Orchesterstimmen = 20 Hefte (Orch.-B. 1354) . .	je n.	—.30

Eine Sage — En Saga. Tondichtung. Op. 9.

Partitur (Part.-B. 1786).	n.	12.—
Orchesterstimmen = 27 Hefte (Orch.-B. 1592/93) .	je n.	—.60

Finlandia. Tondichtung. Op. 26 Nr. 7.

Partitur (Part.-B. 1781)	n.	6.—
Orchesterstimmen = 26 Hefte (Orch.-B. 1618) . .	je n.	—.30

Frühlingslied — Vårsång. Op. 16.

Partitur (Part.-B. 1785)	n.	6.—
Orchesterstimmen = 25 Hefte (Orch.-B. 1613) . .	je n.	—.30

Karelia-Ouvertüre, Op. 10.

Partitur (Part.-B. 1986).	n.	9.—
Orchersterstimmen. 29 Hefte (Orch.-B. 1821/22) .	je n.	—.60

Konzert (D moll.) für Violine mit Orchester. Op. 47.

Partitur	n.	18.—
Orchesterstimmen	n.	30.—

Karelia-Suite. Op. 11. I. Intermezzo. — II. Ballade. — III. Alla marcia.

Partitur (Part.-B. 1972)	n.	12.—
Orchesterstimmen = 29 Hefte (Orch.-B. 1795/96) .	je n.	—,60

Lemminkâinen zieht heimwärts. Legende. Op. 22 Nr. 4.

Partitur (Part.-B. 1656)	n.	9.—
Orchesterstimmen = 26 Hefte (Orch.-B. 1360) . .	je n.	—.30

Musik zum Schauspiel »König Kristian II.« von Adolf Paul. Op. 27.

Partitur (Part.-B. 1536)	n.	15.—
Orchesterstimmen = 27 Hefte (Orch.-B. 583/85) .	je n.	—.90

Suite daraus.

Partitur (Part.-B. 1537)	n.	9.—
Orchesterstimmen = 25 Hefte (Orch.-B. 586/87) .	je n.	—.60

Pelleas und Melisande. Op. 46. Suite für kleines Orchester. (Am Schloßtor. Melisande. Am Wunderborn im Park. Die drei blinden Schwestern. Pastorale. Melisande am Rocken. Zwischenaktsmusik. Melisandes Tod.)

Partitur	n.	9.—
Orchesterstimmen	n.	9.—

	Mk.
Symphonie Nr. 1 in Emoll. Op. 39.	
Partitur (Part.-B. 1739) . . . . n.	20.—
Orchesterstimmen = 27 Hefte (Orch.-B. 1542/44) . je n.	—.90
Symphonie Nr. 2 in Ddur. Op. 43.	
Partitur (Part.-B. 1784) . . . . n.	20.—
Orchesterstimmen = 25 Hefte (Orch.-B. 1610/12) . je n.	—.90
Valse triste. Aus der Musik zu A. Järnefelts Drama »Kuolema«. Op. 44.	
Partitur (Part.-B. 1853) . . . . n.	3.—
10 Orchesterstimmen (Orch.-B. 1704) . . . . je n.	—.30

Instrumentalwerke.

Konzert (Dmoll). Op. 47 für Violine mit Pianoforte. . . . . n. 7.50

